

Das ‚Spiel‘ als narratives Konstruktionsprinzip Über Arthur Schnitzlers *Fräulein Else*

1. Theoretisch-methodologische Vorüberlegungen

Es wird von der Hypothese ausgegangen, dass das ‚Spiel‘ ein grundlegendes Konstruktionsprinzip von Schnitzlers Erzählwelt darstellt. Wie der Begriff des Konstruktionsprinzips selbst zu deuten ist, ergibt sich aus dem literarischen Erklärungskonzept, das nachfolgend kurz umrissen wird. Das entscheidende Moment dieses Konzepts bildet die Unterscheidung zwischen literarischer und nichtliterarischer Leseweise, die ihrerseits wiederum eng mit dem fiktionalen und dem nichtfiktionalen Herangehen an Texte zusammenhängt.¹ Nichtfiktional und nichtliterarisch nähert sich der Rezipient einem Werk, wenn er den Aufbau der dem Text zugeordneten Textwelt auf Grund einer vorgegebenen, von der Textwelt auch unabhängig bestehenden Welt zu erklären sucht und damit die Textwelt letztlich als ein Dokument der fraglichen Welt betrachtet. Fiktional und literarisch liest der Rezipient dagegen, wenn er denkt, dass es keine von der Textwelt unabhängig existierende Welt gibt, mit deren Hilfe der Aufbau der Textwelt hinreichend erklärt werden könnte. Zugleich kann aber der Rezipient meinen, dass er imstande ist eine Theorie zu konstruieren, die alle wichtigen Anweisungen für den Aufbau der Textwelt enthält. Die Anweisungen oder hypothetischen Regelmäßigkeiten ordnen die dem Leser zunächst willkürlich scheinenden Sachverhalte, indem sie diesen ein kohärentes und konsistentes System zuweisen, das die Wahl und Reihenfolge der Sachverhalte in der Textwelt auf relevante Weise begründet. Solche Anweisungen bzw. Regelmäßigkeiten werden als die poetologischen Konstruktionsprinzipien der gegebenen Textwelt, in diesem Fall der Erzählwelt bezeichnet. Die mit ihrer Hilfe erklärte und somit gleichsam virtuell transformierte Textwelt stellt die mögliche Welt der Erzählung dar.

- 1 Die hier kurz zu umreißen Konzeption wurde von Árpád Bernáth ausgearbeitet und zum ersten Mal auf einer 1976 veranstalteten literatursemiotischen Konferenz in Szeged vorgestellt. S. Bernáth, Árpád: *Narratív szövegek irodalmi magyarázata* (= Zur literarischen Erklärung narrativer Texte, ung.), *Literatura* 3/4. (1978), S. 191-196. Von zahlreichen weiteren Arbeiten zum Thema sei in diesem Zusammenhang noch auf Bernáth, Árpád / Csúri, Károly: „Mögliche Welten“ unter literaturtheoretischem Aspekt. In: Csúri, Károly (Hg.): *Literary Semantics and Possible Worlds / Literatursemantik und mögliche Welten* (= *Studia poetica* 2), 1980, S. 44-62 und Bernáth, Árpád: Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten. In: Petőfi, Sándor János / Olivi, Terry (Hg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung – From verbal constitution to symbolic meaning* (= *Papiere zur Textlinguistik*), Hamburg, 1988, S. 179-183 hingewiesen.

Man fragt sich allerdings, wie die abstrakten Prinzipien in der Welt der Erzählung präsent und zu erkennen sind. Meist werden sie, um nur eine Möglichkeit hervorzuheben, mittels motivischer Wiederholungen vergegenwärtigt, die auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen Thematiken die gesamte Erzählwelt vernetzen. Somit lassen sich die motivischen Wiederholungen theoretisch als kohärenzstiftende Verfahren begreifen, die die Konstruktionsprinzipien konkret in der Textwelt abbilden. Zu betonen ist dabei allenfalls der kreative Charakter des Prozesses: Demnach ist zwar die Textwelt, aber nicht die mögliche Welt der Erzählung vorgegeben. Letztere wird gerade durch die abgebildeten Prinzipien gestaltet, ausdifferenziert und schließlich auch etabliert. Unter diesem Aspekt wird das ‚Spiel‘ – eigentlich das abstrakte Schema des ‚Spiels‘ – als wichtiges Konstruktionsprinzip der narrativen Welt von *Fräulein Else* betrachtet. Durch das System von sichtbaren und unsichtbar-verborgenen Wiederholungen durchwebt es die ganze Erzählung und übt in vieler Hinsicht eine Schlüsselrolle in der Erklärung der Geschehnisse aus. Unsere Analyse beschränkt sich allein auf die Untersuchung der verschiedenen Erscheinungsformen und Rollen des ‚Spiels‘ und umreißt daher nur den Rahmen für eine umfassende Erklärung. Es genügt hier darauf zu verweisen, dass auch andere Prinzipien wichtige Funktionen im Aufbau der Erzählwelt erfüllen. So auch der ‚Ernst‘ als Gegenpol von ‚Spiel‘, der die anfängliche Spielhaftigkeit am Ende in das verhängnisvolle Spiel von Else überführt. Ähnliches trifft auf die Wertepaare Schein und Wirklichkeit oder Leben und Tod zu, die im Erzählablauf immer mehr zu dem eigentlichen und entscheidenden Einsatz bezüglich Elses Schicksal werden. Eine wichtige Rolle kann aber im Kontext des familiären Hintergrunds auch der sozialkritischen Komponente der Erzählung zukommen.

2. Elses ‚Spiel‘ und der innere Monolog

Weder die Analyse des frühen *Leutnant Gustl* (1900) noch die Interpretation des 1924 veröffentlichten *Fräulein Else* sind ohne die Erwähnung der spezifischen Schnitzlerschen Technik des inneren Monologs vorstellbar, umso weniger als das Konstruktionsprinzip des ‚Spiels‘ grundsätzlich mit diesem Verfahren zusammenhängt. In ihren inneren Monologen spielt Else gleichsam gedanklich die imaginierten Situationen und die verschiedenen Versionen der jeweils möglichen Verhaltensweisen durch. Im inneren Monolog öffnet sich der seelisch-geistige Raum der Heldin und der Leser bekommt einen unmittelbaren Einblick in ihre teils bewussten, teils unbewussten oder halb-bewussten Prozesse. Es werden für ihn zahlreiche verborgene, für andere Akteure der Erzählung unzugängliche Wahrheiten erkennbar, wie oft auch Charakter und Funktionsweise menschlicher Triebe durchlässig werden. Die Reihe verworrener Assoziati-

onen erweist sich in Wahrheit, wie dies auch in der Else-Erzählung deutlich wird, als authentische und logische Sprache der unbekannt-unterbewussten Welt der Seele. Nicht zufällig entdeckt Freud seinen „Doppelgänger“ in Schnitzler. Eine durch den inneren Monolog strukturierte Geschichte lässt sich im Wesentlichen auch als umgestülpter Naturalismus ansehen. Im Interesse der angestrebten Wahrhaftigkeit und Objektivität räumt nämlich die naturalistische Betrachtungsweise, die sich auf die äußeren Fakten konzentriert, die traditionelle Erzählerfigur oder -funktion aus der Geschichte aus. Dagegen gerät Else, die Hauptprotagonistin Schnitzlers, in eine ausgesprochen zentrale Rolle innerhalb der Erzähwelt und inszeniert gewissermaßen selbst die Ereignisse um sich herum. Ihr innerer Monolog vermisst mit nahezu naturalistischer Treue den inneren Raum des Ich, die von außen unnahbaren Tiefen der Seele. Die Reihe der für einen äußeren Beobachter oft chaotisch wirkenden Assoziationen ist in Wirklichkeit die authentische Sprache einer unbekannt-unbewussten Welt der Seele. Diese Sprache, die in vieler Hinsicht den ungewissen, verstörten und widersprüchlichen Charakter, die unmotiviert-plötzlichen Wechsel der Anschauungen und die für das Bewusstsein nicht nachvollziehbaren und unverständlichen ‚Spiele‘ von Elses Seele und Phantasien abbildet, lässt sich notwendigerweise nicht eindeutig und nicht zufriedenstellend im logisch-linearen System der natürlichen Sprache wiedergeben.

3. Kurzer Abriss der Handlung

Else, die 19jährige kokette Tochter eines Wiener Anwalts, hält sich mit ihren reichen Verwandten in den italienischen Dolomiten zur Sommerfrische auf. An einem Tag, als sie vom Tennisplatz in das Hotel zurückkehrt, bekommt sie Post von zu Hause. Aus dem Expressbrief der Mutter erfährt Else, dass ihr Vater, der diesmal Mündelgelder veruntreut hat, nur durch die sofortige Überweisung von 30.000 Gulden vor dem Gefängnis gerettet werden kann. Den Betrag soll Else von Dorsday, dem früheren Geschäftsfreund des Vaters erwerben, der sich ebenfalls in San Martino befindet. Der alternde Herr, den Else nach einigem Zögern aufsucht, will den Wunsch unter einer Bedingung erfüllen: Er möchte die unverhüllte Schönheit des Mädchens eine Viertelstunde lang bewundern. Else erträgt die Demütigung nur schwer, ihre Seele schwankt verzweifelt zwischen Schamgefühl und genötigter Opferwilligkeit. Ihr innerer Konflikt steigert sich am nächsten Tag bis zum Letzten: Durch ein Telegramm der Mutter erfährt sie, dass es sich inzwischen um 50. 000 Gulden handelt. Else entschließt sich letztlich dazu, Dorsdays Wunsch zu erfüllen. Nur mit einem schwarzen Mantel bekleidet bricht sie am Abend auf und als sie endlich den Kunsthändler unten im Musikzimmer findet, lässt sie den Mantel in halbwegs unbewusstem Zustand vor ihm und den Hotelgästen fallen. Ohnmächtig

wird sie in ihr Zimmer getragen, wo sie sich in einem unbewachten Moment vergiftet. Allmählich verliert sie ihr Bewusstsein und, obwohl sie plötzlich ihren Willen ändert und doch nicht sterben will, wirkt das Veronal so stark, dass sie nicht mehr sprechen und auch nicht um Hilfe rufen kann.

4. Elses motivisches ‚Spiel‘

Auf abstrakter Ebene lässt sich die Geschichte als eine Reihe von Zustandsänderungen betrachten, wobei ein Anfangszustand stufenweise in einen Endzustand überführt wird. Die Textwelt setzt mit einer Tennisparty, eigentlich mit deren Unterbrechung ein. Else hört mit dem Spiel auf, weil sie, wie sich später herausstellt, auf Paul eifersüchtig ist. Sie denkt nämlich, dass er mit Cissy ein Verhältnis hat. Pauls Frage *«Du willst wirklich nicht mehr weiterspielen, Else?»*² kennzeichnet die Beziehung der drei auch über das Tennis hinaus. Dies bestätigt auch die Antwort von Else. Sie bezieht sich zwar unmittelbar auf das Tennis, aber verborgen deutet sie auf das Flirten der beiden hin: *«Spielen Sie nur Ihr Single mit Paul, Frau Cissy, mit mir ist's doch heut' wahrhaftig kein Vergnügen.»* (473) Die Ambiguität des Anfangs wird erst angesichts der Schlusszene offenbar, die Elses Tod beschreibt. Der Schauplatz und die Geschehnisse weichen zwar ab, die beteiligten Figuren – Else, Paul und Cissy – sind jedoch dieselben. Elses frühere Vermutung über das Verhältnis von Paul und Cissy bewahrheitet sich diesmal. Letztere küsst Paul gar zweimal vor der scheinbar ohnmächtig liegenden Else. Deren anfängliche Eifersucht überträgt sich nun, auf krankhafte Weise, auf Cissy. Sie nimmt wohl an, dass Paul bereit wäre Else selbst in ihrem lebendig-toten Zustand zu lieben: *«Ganz nach Belieben, mein Herr. Vielleicht soll ich mich entfernen, dich mit dem nackten Fräulein allein lassen. Aber bitte, geniere dich nicht. Tu, als ob ich nicht da wäre.»* (524) Die Reihe der Änderungen zwischen dem Anfangs- und Endzustand, dem bedeutungslosen Tennisspiel und dem tödlichen Endspiel, die einzelnen Abschnitte des Weges von der formalen bis zur endgültigen Ausscherung Elses werden durch die virtuellen und wirklichen Lösungsversuche ihres erstarkenden inneren Konflikts festgelegt, durch Alternativen, die Else bis zuletzt als ein ausschweifendes, emotional-gedankliches und sinnlich-körperliches Spiel, als theatralische Pose erlebt. In diesem ihren Theater werden die einzelnen Figuren zu Darstellern eines aus Elses Perspektive inszenierten Psychodramas. Nach der Ankunft des Expressbriefes wird Else mit einem für sie unlösbaren Dilemma konfrontiert: Sie muss sich prostituieren oder ihr Vater gerät ins Gefängnis, sie muss sich selbst

2 Schnitzler, Arthur: Fräulein Else. In: Ders.: Erzählungen. Frankfurt am Main: S. Fischer 1987 (1950), S. 473-526, hier S. 473. Im weiteren werden die Zitate aus der Erzählung im laufenden Text nur mit der Seitenzahl nachgewiesen.

oder ihren Vater im moralischen Sinn verlieren. Der theoretische Konflikt wird für Else erst nach dem Treffen mit Dorsday zu einem seelischen Konflikt, den zu bewältigen sie nicht fähig ist. Das Telegramm über die 50.000 Gulden steigert ihre Spaltung weiter. Sie spielt nun in ihrer Phantasie die verschiedensten Lösungsmöglichkeiten durch. Als letzte Änderung vor dem Endzustand gilt der tatsächliche Lösungsversuch des Konflikts, der Auftritt vor den Hotelgästen, den Else zuvor selbst als „Vorstellung“ bezeichnet. (514)

4.1. Die Phase zwischen dem Tennisspiel und dem Eintreffen des Briefes wird teils durch die Begegnungen, teils durch die sich auf die Vergangenheit und die Zukunft beziehenden Gedankenspiele von Else strukturiert. Letztere sind entscheidend mit der Liebe und dem Tod verbunden, aber es erscheinen andeutungsweise auch Momente, die infolge ihrer Wiederholung eine wichtige Rolle bei der Gestaltung der Geschichte bekommen. So die ‚Nacktheit‘, der ‚Express-Brief‘, die ‚Eltern‘, das ‚Alpenglühen‘, das ‚Veronal‘, das ‚Haschisch‘, die betäubende, nach ‚Champagner riechende Luft‘ wie auch die Figur des Filous. Den einheitlichen Charakter sichert der innere Monolog, indem für Else nicht der wirkliche oder imaginierte Charakter der Geschehnisse, sondern vielmehr die mit ihnen verbundenen emotional-gedanklichen Reflexionen von Belang sind. In diesem Teil, sie kennt den Inhalt des Briefes noch nicht, begegnet Else zum ersten Mal Dorsday. Die Szene wird durch ihren höhnisch-spöttischen Stil gekennzeichnet, der sich ungewollt auch bei der zweiten Begegnung, bei der Nennung des Betrags der erbetenen Darleihe wiederholen wird. Das heißt, Else spielt, gleichsam instinktiv, von Anfang an mit dem Kunsthändler, sie ist spöttisch, aber gleichzeitig kokettiert sie auch mit ihm.

4.2. Zwischen dem Öffnen des Briefes und der zweiten Dorsday-Szene findet auch eine Art virtuelle Begegnung statt. Durch den Brief wird Else dazu bewogen, dass sie von Dorsday das zur Rettung des Vaters nötige Geld „unter allen Umständen“ (480) erwirbt. In dieser Phase erscheint zum ersten Mal auch das Thema des Selbstmords, als fiktiver Pressebericht diesmal noch spielerisch, aber den Schluss der Geschichte, den tatsächlichen Selbstmord von Else, motivisch bereits hier vorwegnehmend. Auf der Fensterbank sitzend durchfährt sie der Gedanke:

Achtgeben, daß ich nicht hinunterstürze. Wie uns aus San Martino gemeldet wird, hat sich dort im Hotel Fratazza ein beklagenswerter Unfall ereignet. Fräulein Else T., ein neunzehnjähriges bildschönes Mädchen, Tochter des bekannten Advokaten... Natürlich würde es heißen, ich hätte mich umgebracht aus unglücklicher Liebe oder weil ich in der Hoffnung war. Unglückliche Liebe, ah nein. (477)

Nachdem Else den Inhalt des Briefes kennenlernt, beschäftigen sie die möglichen Varianten der Begegnung mit Dorsday, von denen sie mehrere kommentiert und vorspielt:

Ein paar Worte ganz nonchalant, das ist ja mein Fall, ‚hochgemut‘, – haha, ich werde Herrn Dorsday behandeln, als wenn es eine Ehre für ihn wäre, uns Geld zu leihen. Es ist ja auch eine. – Herr von

Dorsday, haben Sie vielleicht einen Moment Zeit für mich? Ich bekomme da eben einen Brief von Mama, sie ist in augenblicklicher Verlegenheit – vielmehr der Papa. – – „Aber selbstverständlich, mein Fräulein, mit dem größten Vergnügen. Um wieviel handelt es sich denn?“ (481)

Während sie sich auf die Begegnung vorbereitet, gerät sie in einen rauschhaften Zustand und fühlt: „Die Luft ist wie Champagner“ (481). Ihre Stimmung schwankt wieder zwischen Koketterie und Verachtung, Gefallenwollen und tiefer Betrübnis, gleichsam ihre innere Spaltung nach der Begegnung wie auch die späteren Geschehnisse vorwegnehmend, das halbwegs bewusstlose Ausziehen vor der Gesellschaft, die Nacktheit und das Erlebnis des Todes:

Was zieh' ich an? Das blaue oder das schwarze? Heut' wär' vielleicht das schwarze richtiger. Zu dekolletiert? Toilette de circonstance heißt es in den französischen Romanen. Jedenfalls muß ich berückend aussehen, wenn ich mit Dorsday rede. Nach dem Dinner, nonchalant. Seine Augen werden sich in meinen Ausschnitt bohren. Widerlicher Kerl. Ich hasse ihn [...] Beinahe schon dunkel. Nacht. Grabesnacht. Am liebsten möchte' ich tot sein. – Es ist ja gar nicht wahr (481f)

Die letzte Bemerkung macht erneut deutlich, dass die traurige Stimmung gleichzeitig ernst und spielerisch ist, da der zunächst aufrichtig scheinende Todeswunsch nur bloße Rhetorik ist, die Else selbst widerlegt. Spiel ist sie auch in dem Sinne, dass Elses Gedanken, wie dies aus ihrem selbstironischen Kommentar klar hervorgeht, in Wirklichkeit nur Zitate sind:

Paul, wenn du mir die dreißigtausend verschaffst, kannst du von mir haben, was du willst. Das ist ja schon wieder aus einem Roman. Die edle Tochter verkauft sich für den geliebten Vater und hat am End' noch ein Vergnügen davon. (482)

Während sie unter den Kleidern wählt, fühlt sie sich fiebrig und trunken von der Luft, die wie Champagner ist. Ihre Gedanken drehen sich um die Prostitution, zuerst fällt ihr Fanny ein, die sich verkauft hat (482), dann Bertha, die „schon drei Liebhaber“ hatte (482) und schließlich sie selbst, die einst „hundert“ oder gar „tausend“ Geliebte haben wird (482). Obwohl sie noch vor der Begegnung steht, spielt sie hier schon all das vor, was sie anhand von Dorsdays Bedingungen bald widerlich finden wird und wovor sie am liebsten in den Tod flüchten würde. Die Szene ist zugleich der Vorläufer von Elses „Auftritt“ am Abend und nimmt mittelbar bereits – im Motiv der durchs Fenster hereinstarrenden Dämmerung – auch die Voyeur-Rolle von Dorsday vorweg. Zur gleichen Zeit ist auch die Ambivalenz von Elses Spiel offenbar: Einerseits wäre sie froh, wenn jemand sie durch das Fenster beim Umziehen sehen würde, andererseits wird sie im „Gespenst“, in den „Gespenstern“ der durch das Fenster schauenden Dämmerung mit der Vision des auf sie lauenden Todes konfrontiert:

Ich muß Licht machen. Kühl wird es. Fenster zu. Vorhang herunter? – Überflüssig. Steht keiner auf dem Berg drüben mit einem Fernrohr. Schade [...] Die Dämmerung starrt herein. Wie ein Gespenst starrt sie herein. Wie hundert Gespenster. Aus meiner Wiese herauf steigen die Gespenster (482f)

Die Szene und die nachfolgenden Monologe werden immer wieder durch neue Versionen der imaginierten Begegnung unterbrochen. Es zeigt sich dadurch, dass Dorsdays Person in der Vorstellung von Else ständig präsent ist und sich gleichsam mit ihrem koketten Verhalten, ihren frivolen Gedanken und erotischen Wünschen mischt. Für Elses Benehmen, ihre ausschweifenden Gedanken und seltsamen Visionen ist immer mehr eine Art psychische Verstörtheit und Gespaltenheit kennzeichnend. Es scheint ihr auch selbst, dass sie „verrückt“ (485) und „ganz konfus“ ist (486) und befürchtet, dass der Portier sie – wie sie „auf der Lehne“ sitzt und „in die Luft“ starrt – „für wahnsinnig halten“ (486) wird.

4.3. Nach dieser Vorgeschichte kommt es zu einer weiteren bestimmenden Änderung in der Geschichte, zu der Begegnung von Dorsday und Else, welche letztere erneut als eine Theaterszene erlebt. Das ‚Kommunikationsspiel‘ zwischen ihnen beruht einerseits auf dem Gegensatz des ausgesprochenen und unausgesprochenen Wortes, der Heuchelei und Ehrlichkeit. Zum anderen baut es wiederum auf der Mehrstimmigkeit des inneren Monologs auf. Ihre Ziele sind abweichend, aber im Laufe des Gesprächs werden sie eindeutig: Else will das nötige Geld beschaffen, Dorsday möchte dagegen seinen Wunsch bezüglich Else befriedigen. Ersteres ist seit dem Eintreffen des Briefes offenbar. Letzteres wird erst hier bekannt, aber es ist doch nicht ganz überraschend, weil Koketterie und Nacktheit, als Fakt oder Möglichkeit, von vornherein Bestandteile der Erinnerungen, Wünsche und Phantasiebilder von Else sind. So etwa in Szenen wie in der mit Albert am Klavier (502), mit Paul auf den Marmorstufen einer Villa am Meer, beim Umziehen im Hotelzimmer, mit einem Maler, der sie malen wollte oder auf dem Balkon in Gmund, wo sie zwei junge Leute von ihrem Kahn auf dem See anstarrten. (496)

Während des Gesprächs ist aber Else nicht nur über die eigene Heuchelei, über das eigene unbewusste Spiel bestürzt, sie findet auch die Sprechweise und den Stil von Dorsday theatralisch:

«Sie sind ja ein rührendes, ein entzückendes Geschöpf, Fräulein Else.» – Seine Stimme klingt schon wieder. Wie zuwider ist mir das, wenn es so zu klingen anfängt bei den Männern. Auch bei Fred mag ich es nicht. – *«Ein entzückendes Geschöpf in der Tat.»* – Warum sagt er 'in der Tat'? Das ist abgeschmackt. Das sagt man doch nur im Burgtheater. (492)

Als sich Dorsday nach seinem Angebot zu entschuldigen sucht, spricht laut Else dieser „affektierte Schuft“ wie „ein schlechter Schauspieler“ (495). Das heißt, die Dramaturgie der Begegnungs-Szene, Elses ständige literarische und Theatererlebnisse, Dorsdays Auftritt, sein Stil, seine Bewegungen, Gesten und Annäherungsweise, Elses Zögern, Verunsicherung und kokettierender Widerstand wie auch die theatralische Gegenüberstellung der beiden Hauptprotagonisten als „Todfeinde“ (494) – all dies thematisch eingebettet in das „traurige“ Schicksal des „Mündelgelder“ veruntreuenden Vaters, der auf

seine „Spielleidenschaft“ (498) nicht zu verzichten vermag, in die verzweifelte Fürbitte der Mutter, die immerhin bereit ist, ihre Tochter aufzuopfern, und in die Tragödie der Tochter, die sich gezwungen fühlt, für die Rettung der Familie ihre Ehre zu verkaufen – lässt im Hintergrund der Geschehnisse mittelbar die Konturen eines rührseligen Schunds vermuten. Auch wenn dem so ist, folgt die Erzählung selbst diesem Schema nicht, vielmehr bildet sie mittels des inneren Monologs einen Kontrapunkt zu ihm.

Nach ihrer Begegnung überlegt Else, wohin es führen kann, wenn sie Dorsdays Bitte erfüllt und sich vor ihm auszieht. Am Waldesrand auf einer Bank sitzend empfindet sie die Luft als berauschend und weint. (499) Das Weinen erinnert sie an einen früheren Besuch bei der alten Französin im Krankenhaus, an das Begräbnis von der Großmama, an den Tod des Kleinen von der Agathe und an die „Kameliendame“ im Theater. (499) Sie denkt an den eigenen Tod und fragt sich: „Wer wird weinen, wenn ich tot bin?“ (499) Bestimmte Details und Requisiten der erträumten Todesszene nehmen motivisch die späteren Geschehnisse des Abends vorweg. So entspricht die ‚Aufbahrung‘ im Salon zuerst der Ohnmacht nach dem Auftritt, dann dem lebendig-toten Zustand der im Bett liegenden Else. Die ‚Nacktheit‘ und die „schwarzen Trauerkleider“ fallen genau mit dem „schwarzen Kleid“ und der ‚Nacktheit‘ von Else zusammen. Die vor dem Tor Wartenden sind den Gästen ähnlich, die Else umgeben. Das unverständliche Flüstern von der Mama und Dorsday lässt sich mit der verhaltenen Unterhaltung von Paul und Cissy sowie der Besucher gleichsetzen. Das im Traum zufällig überdosierte Haschisch kann mit dem in der Wirklichkeit absichtlich überdosierten Veronal gleichgesetzt werden:

Oh, wie schön wäre das, tot zu sein. Aufgebahrt liege ich im Salon, die Kerzen brennen [...] Unten steht schon der Leichenwagen. Vor dem Haustor stehen Leute. [...] Warum hat er denn ein rotes Monokel, der Herr von Dorsday? [...] Die Mama kommt die Treppe herunter [...] Jetzt flüstern sie miteinander. Ich kann nichts verstehen, weil ich aufgebahrt bin. [...] Sie bilden sich ein, ich bin nackt. Wie dumm sie sind. Ich habe ja schwarze Trauerkleider an, weil ich tot bin. (499f)

Aus dem Traum aufgeschreckt hofft Else noch, dass Dorsday mit ihr nur „gescherzt“ hat (501), aber in ihrer Vorstellung hört sie zugleich auch die enttäuschende Antwort. Sie denkt, zu Hause wurde sie „ja doch daraufhin erzogen“, dass sie sich einmal verkauft, während sie „vom Theaterspielen nichts wissen“ wollten. „Da haben sie mich ausgelacht“. (502)

Der Fakt an sich, dass sie gerade das „Theaterspielen“ als ihren ehemaligen Wunsch erwähnt, zeigt eindeutig die Affinität zum ‚Spielen‘, zum Schauspielen. Dessen Folge ist es auch, dass sie in der umliegenden Natur den besonderen – in latenter Weise auch mit den Zeichen des Todes ausgestatteten – Bühnenhintergrund der „Vorstellung“ entdeckt. Ihr erbärmliches Ausgeliefertsein stellt sie allerdings selbst in Frage, als sie Dorsdays Bitte für einen Augenblick für eine „Kleinigkeit“ gegenüber den eigenen frivolen Wünschen hält:

Wie riesig es dasteht, das Hotel, wie eine ungeheure beleuchtete Zauberburg. Alles ist so riesig. Die Berge auch. Man könnte sich fürchten. Noch nie waren sie so schwarz. Der Mond ist noch nicht da. Der geht erst zur Vorstellung auf, zur großen Vorstellung auf der Wiese, wenn der Herr von Dorsday seine Sklavin nackt tanzen läßt. [...] Nun, Mademoiselle Else, was machen Sie denn für Geschichten? Sie waren doch schon bereit, auf und davon zu gehen, die Geliebte von fremden Männern zu werden, von einem nach dem andern. Und auf die Kleinigkeit, die Herr von Dorsday von Ihnen verlangt, kommt es Ihnen an. (502)

Während Else auch weiterhin darüber grübelt, was sie nun tun soll, nehmen ihre Gedanken im Wesentlichen die späteren tatsächlichen Geschehnisse erneut vorweg.

4.4. Ins Hotel zurückgekehrt, wird Else eine Depesche mit dem Inhalt übergeben, dass der zu überweisende Betrag nunmehr 50.000 Gulden beträgt. Damit ist ihr Dilemma entschieden, die Frage ist nur, wo und wie sie den Wunsch von Dorsday erfüllen soll. Die nachfolgende Szene im Hotelzimmer lässt sich als eine Art ‚Generalprobe‘ der bald beginnenden „Vorstellung“ betrachten. Else zieht sich aus und hängt sich einen „großen schwarzen Mantel“ um, der sie „ganz einhüllt“. (508) Immer größere Bedeutung kommt dem Veronal zu, und die tatsächliche Vorbereitung des bereits früher imaginierten oder erträumten Todes nimmt ihren Anfang. Am Ende der Geschichte, nachdem sie aus dem Musiksaal in ihr Zimmer getragen wird, wird ihr Tod genauso erfolgen, wie sie ihn sich hier vorstellt: „...das Veronal, – man schläft langsam ein, wacht nicht mehr auf, keine Qual, kein Schmerz. Man legt sich ins Bett; in einem Zuge trinkt man es aus, träumt, und alles ist vorbei.“ (520) Die Generalprobe des Selbstmords droht einen Augenblick mit der Gefahr, dass das Hotelzimmer, das sich zum Zuschauerraum eines Theaters ausweitet, zum Schauplatz einer wirklichen „Vorstellung“ wird. Else gibt nämlich ihre frühere Absicht auf, dass sie zu den Menschen hinuntergeht. In ihrer Phantasie wird sie zu einem Zauberer, der sich mit Hilfe von in einem Glas aufgelösten Veronal jederzeit in die andere Welt hinüberzaubern kann:

Was gehen mich die Leute an? Sehen Sie, meine Herrschaften, da steht das Glas mit dem Veronal. So, jetzt nehme ich es in die Hand. So, jetzt führe ich es an die Lippen. Ja, jeden Moment kann ich drüben sein, wo es keine Tanten gibt und keinen Dorsday und keinen Vater, der Mündelgelder defraudiert... (510)

Dann ändert sich wieder der Plan, sie will sich nicht mehr töten. Anhand einer früheren Idee fällt ihr die wahre Lösung ein: „Ich werde mich doch nicht um fünfzigtausend Gulden nackt hinstellen vor einen alten Lebewann, um einen Lumpen vor dem Kriminal zu retten.“ (510) Sollte es doch der Fall sein, dann nicht so, wie sich das Dorsday vorstellt. Sie will, dass sie auch von anderen, von der „ganze[n] Welt“ (510) gesehen wird. Damit erfüllt sich die Bedingung der Anleihe und sie würde sich im ursprünglichen Sinn des Wortes auch nicht prostituieren. Und erst dann „kommt das Veronal“, und mit ihm der Tod oder doch nicht das Veronal, sondern das Leben, „die Villa mit den Marmorstufen

und die schönen Jünglinge und die weite Welt!“ (510f) Obwohl man sie unten im Foyer für „verrückt“ halten wird, fühlt sie sich zum ersten Mal in ihrem Leben „wirklich vernünftig“: „alle hab’ ich sie so zum Narren; – den Schuften Dorsday vor allem – und komme zum zweitenmal auf die Welt...sonst alles vergeblich“ (511) Auf die zunehmende Spaltung von Else verweist auch die zweite ‚Generalprobe‘, als sie sich auszieht und, die spätere Szene im Musiksalon vorwegnehmend, „nackt im Zimmer auf und ab“ spaziert. (511) Sie bewundert die eigene Schönheit und bietet sich in ihrer Vorstellung – gegenüber Dorsday – Paul an: „Herunter das Kleid. Wer wird der Erste sein? Wirst du es sein, Vetter Paul? [...] Wirst du diese schönen Brüste küssen heute nacht? Ah, wie bin ich schön.“ (511)

Auch überlegt sie, ob sie sich die Haare „lösen“ soll, aber sie hat Angst – kein Zufall ist der Ophelia-Verweis –, dass sie für „verrückt“ gehalten wird. (511) Und tatsächlich zeigt der innere Dialog mit ihrem Spiegelbild, in dem sich die Schönheit mit Todesmotive mischt und es Menschen, wenn überhaupt, nur als Traumwesen gibt, anschaulich ihre Gespaltenheit:

Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel? Ach, kommen Sie doch näher, schönes Fräulein. Ich will Ihre blutroten Lippen küssen. Ich will Ihre Brüste an meine Brüste pressen. Wie schade, daß das Glas zwischen uns ist, das kalte Glas. Wie gut würden wir uns miteinander vertragen. Nicht wahr? Wir brauchten gar niemanden andern. Es gibt vielleicht gar keine andern Menschen. Es gibt Telegramme und Hotels und Berge und Bahnhöfe und Wälder, aber Menschen gibt es nicht. Die träumen wir nur. (511f)

Sie nimmt Abschied vom Veronal und ihrem „heißgeliebte[n] Spiegelbild“ (513) und damit beginnt auch formal die wahre, die „[g]roße Vorstellung“ (514), die unten von einem schönen „Klavierspiel“, wahrscheinlich einem Chopin-Stück begleitet wird. Es ist daher nicht von ungefähr, dass sie, „nackt“ unter dem Mantel, in ihrer Phantasie die Hotelhalle mit dem „Theater“, und die Hotelgäste mit dem Theaterpublikum assoziiert (513f). Bald irrt sie in der Halle „wie eine Fledermaus“ (515) umher und sucht Dorsday, den sie im „Spielzimmer“ zu finden hofft (514). Sie ist von Zweifeln geplagt, ob sie nicht „verrückt“ geworden ist und versteht nicht, warum sie sich nicht anzieht, bevor es spät wird. Als sie Cissy und Paul draußen vor dem Hotel erblickt, denkt sie, dass sie auch

vors Hotel gehen, ihnen guten Abend wünschen und dann weiter, weiterflattern [könnte] über die Wiese, in den Wald, hinaufsteigen, klettern, immer höher, bis auf den Cimone hinauf, mich hinlegen, einschlafen, erfrieren. Geheimnisvoller Selbstmord einer jungen Dame der Wiener Gesellschaft. Nur mit einem schwarzen Abendmantel bekleidet, wurde das schöne Mädchen an einer unzugänglichen Stelle des Cimone della Pala tot aufgefunden... (515)

Es handelt sich dabei nicht nur um eine neue Variation der früheren Episoden des mehrmals vorgestellten Todes, des Zeitungsberichts darüber oder des nur einen „schwarzen Abendmantel“ tragenden „schönen“ Mädchens. Vielmehr lässt sich hier die Todesart

– das Flattern, das Höher-Steigen und das Einschlafen – als das motivische Vorbild der letzten Augenblicke Elses vor dem Tod betrachten:

Ich träume und fliege. Ich fliege...fliege...fliege...schlafe und träume...und fliege..., nicht wecken...morgen früh...

«El...»

Ich fliege...ich träume... ich schlafe...ich träu...träu - ich flie... (526)

Else erblickt Dorsday im Musiksalon, wo eine Dame Schumanns *Karneval* spielt. Der Karneval selbst, oft eine unbändige und zügellose Belustigung, der Höhepunkt der närrischen Verabschiedung der Zeit, die dem Fasten vorangeht, die gemeinsame Feier von Schuld und Sühne. Kein Zufall, dass Else ausdrücklich bei dieser Musik den Kunsthändler findet und ihren Mantel auszieht. Die närrisch scheinende „Vorstellung“ ist in Wirklichkeit ein tragisch-karnevalistisches Abschiednehmen vom Leben. Mittelbar weist sie auch auf die spaßhafte Variante des italienischen ‚carnevale‘: ‚carne vale‘, das heißt, „Leb wohl, Fleisch“. Nach der Spiegelszene im Zimmer brach Else mit diesen Worten zu ihrem verhängnisvollen Auftritt in der Halle auf: „Leb’ wohl, Veronal, auf Wiedersehen. Leb’ wohl, mein heißgeliebtes Spiegelbild. Wie du im Dunkel leuchtest.“ (513) Die sprachliche Entsprechung von ‚carne vale‘ präzisiert die frühere Erklärung der Szene. Else nimmt mit der Wendung „Leb’ wohl“ von dem eigenen „Spiegelbild“ Abschied: Sie wollte ihren „blutroten Mund“ küssen, die Brüste an ihre Brüste pressen, ihre Vereinigung wurde aber vom „kalten Glas“ verhindert. Damit erfolgt die vollständige Spaltung: In ihrer physischen Existenz opfert sie sich auf und begibt sich symbolisch in den Tod. Ihr ideales Wesen wird jedoch, die spätere himmlisch-engelhaftige Vision vorwegnehmend, durch das „heißgeliebte“, selbst „im Dunkel leuchtende“ Spiegelbild bewahrt. Immerhin wird sie später von Cissy auch dessen beraubt, als diese sich bei der bewusstlosen Else im Spiegel betrachtet. Damit tritt sie nämlich gleichsam an die Stelle von Elses früherem Spiegelbild und übernimmt symbolisch auch ihre Rolle. Dieser Akt bedeutet Elses endgültiges Ausscheiden aus der ‚Tennisparty‘ und nun spielen Paul und Cissy im Weiteren tatsächlich ihr „Single“: Elses Tod und Cissys Spiegelbild schließen Else ewig aus dem anfänglichen Dreierspiel aus. Auch im Fall des Veronals ist die Verknüpfung von „Leb’ wohl“ und „Auf Wiedersehen“ verständlich: Gegenüber der Ohnmacht, dem symbolischen Tod in der Halle ist das Veronal nach der Rückkehr in das Zimmer die Voraussetzung des tatsächlichen Todes.

4.5. Anhand des Schlussteils der Erzählung wird nur auf solche Bezüge kurz eingegangen, die neue Aspekte beleuchten und die Rolle des ‚Spiels‘ als Konstruktionsprinzip vervollständigen. Nach dem ‚Auftritt‘ im Salon bricht Else immer wieder in hysterisches Lachen aus. Ihre Tat wertet sie als eine Art Sieg. Es rieselt köstlich durch ihre Haut und sie findet ihre Nacktheit wundervoll (519), ihr versteckter Wunsch gefallen zu wollen,

hat sich damit verwirklicht. Die Bedingung Dorsdays, der sie mit aufgerissenen Augen sieht, ist erfüllt. Sie rettet den Vater und ist „glücklich“, weil sie sich dem „schönen Filou“ zeigen konnte, der ihr mit ‚leuchtenden Augen‘ (519) zuschaute. Andererseits jedoch ist dieser Sieg nur ein augenblicklicher, das hysterische Lachen lässt sich als Zeichen der Auflösung ihrer Persönlichkeit deuten: «Ha, ha, ha!» Wer lacht denn da? Ich selber?“ (519) Obzwar sie „nicht lachen will“, muss sie doch lachen, ähnlich wie sie später nicht „schreien“ will und „immer schreien“ muss (519) – ihr Wille vermag die Instinkte gar nicht mehr zu kontrollieren. Früher erschien der Weg aus dem Zimmer in den Salon als der Weg in den Tod, der oben auf dem Cimone endete (515). Die erste Phase ihres tatsächlichen Todes wiederholt diesen symbolischen Weg. In den Visionen ihres halbwegs unbewussten Zustands sieht sie den „Salon“ als ‚Sterbezimmer‘, die „Tragbahre“, auf die sie gelegt wird, als ‚Bahre‘ bzw. als Sarg, die sie Umgebenden und die „Träger“ in „schwere[n] Bergstiefel[n]“ als „Trauerzug“, der sie zum „Grabe“ (521) begleitet. Else fühlt sich wohl: Sie „schwebt“, sie will, dass sie ‚hinaufgetragen‘ wird, „immer weiter, bis zum Dach, bis zum Himmel“ (521). So bedeutet für Else das ersehnte „Alpenglücken“ des fernen Cimone gleichzeitig Tod und himmlische Hoffnung, so gleitet sie hinüber in einem Gesang der Wälder, der Berge und Sterne von nie gehörter Schönheit, gleichsam im Chor der Engel, in der Musik der Sphären – insofern als die Fortsetzung von Schumanns *Karneval*, als Zeichen der Erlösung von der Sünde – in die himmlische Welt:³

Wo seid ihr denn? Ich höre euch, aber ich sehe euch nicht.

«Else!»...«Else!»...«Else!»...

Was ist denn das? Ein ganzer Chor? Und Orgel auch? Ich singe mit. Was ist es denn für ein Lied. Alle singen mit. Die Wälder auch und die Berge und die Sterne. Nie habe ich etwas so Schönes gehört. Noch nie habe ich eine so helle Nacht gesehen. Gib mir die Hand, Papa. Wir fliegen zusammen. So schön ist die Welt, wenn man fliegen kann. Küß' mir doch nicht die Hand. Ich bin ja dein Kind, Papa.

«Else! Else!»

Sie rufen von so weit! Was wollt ihr denn? Nicht wecken. Ich schlafe ja so gut. Morgen früh. Ich träume und fliege. Ich fliege...fliege...fliege...schlafe und träume...und fliege..., nicht wecken...morgen früh...

«El...»

Ich fliege...ich träume...ich schlafe...ich träu...träu - ich flie... (526)

Auf abstrakter Ebene kennzeichnet das ‚Spiel‘ Elses Wesen nahezu bis zum letzten Augenblick, selbst noch unmittelbar vor ihrem Tod. Während sie sich nach dem Gesche-

3 Neymeyr fasst Elses Sterbeprozess wie folgt zusammen: „Surreale Visionen und narkotische Flugphantasien münden in eine ekstatische Verschmelzung mit dem Kosmos. Vermittelt wird dieses Entgrenzungserlebnis durch einen musikalisch unterlegten Steigerungszustand.“ (S. Neymeyr, Barbara: Fräulein Else. Identitätssuche im Spannungsfeld von Konvention und Rebellion. In: Kim, Hee-Ju / Sasse, Günther (Hg.): Arthur Schnitzler: Dramen und Erzählungen, Stuttgart: Reclam 2007, 190-208, hier S. 207.)

henen vom Leben befreien will und mit letzter Kraft das aufgelöste Veronal austrinkt, bereut sie dies auch gleich und fleht den Vetter um Hilfe an: „Paul, Paul! [...] Ich habe Veronal getrunken. [...] Ich hab' es nicht tun wollen. Ich war verrückt. Ich will nicht sterben. Du sollst mich retten, Paul [...] Rette mich!“ (525) Das ‚Spiel‘ nimmt hier eine verhängnisvolle Wendung und mündet in eine Tragödie. Allein in der Schlusszene, bei der halluzinatorischen Vereinigung mit dem Himmlischen hört es endgültig auf. Mit seiner Hilfe wird nach dem unauflösbaren Konflikt die Spannung der Geschichte bis zuletzt bewahrt, die Möglichkeit eines negativen wie positiven Endes, das heißt im Prinzip die gleiche Chance für Elses Tod wie für ihr Leben. Es ist von Belang, dass das Aufhören der Rolle des ‚Spiels‘ mit Elses Tod verknüpft wird. Auf Grund der Logik der Wirklichkeit ist Elses Tod – einige Varianten erwägt sie auch selbst – nicht notwendig und unvermeidlich. Beim fiktional-literarischen Lesen würde jedoch eine solche Lösung die ganze Dramaturgie und die innere Kohärenz der Geschichte in Frage stellen. Ist nämlich das Problem auch ohne Elses Tod zu lösen, dann verliert die Geschichte notwendigerweise ihren tragischen Charakter, und Elses Drama – betäubt von „Haschisch“, „Fieber“, „Veronal“ und nach „Champagner“ riechender Luft – ließe sich hinterher als die ausschweifende und widersprüchliche Handlungsreihe einer wirren und hysterischen Persönlichkeit deuten. Der Papa, der Mündelgelder unterschlägt, die Mama, die ihre Tochter dazu überredet, das Lösegeld unter allen Umständen zu beschaffen, Dorsday, der ein demütigendes Angebot macht wie auch das unehrliche Verhältnis von Paul und Cissy, sie alle wären Teile eines Spieles ohne Einsatz, das offenbar bewirken würde, dass sich die verlorene Ehre auch ohne Opfer wiederherstellen lässt und die Geschichte in Wirklichkeit keine moralische Relevanz hat. Durch Elses Tod zeigt sich dagegen exemplarisch, dass die Ehrlichkeit zwar gerettet werden kann, aber ihr Preis außerordentlich hoch ist: Er erfordert die Selbstaufopferung der einzigen, im Vergleich mit den anderen, ehrsam und moralischen Figur. Zugleich darf auch nicht vergessen werden, dass dem ‚Spiel‘ auch im Sinne des Spielerischen eine wichtige Rolle im Aufbau der Geschichte zukommt: Es löst die Ernsthaftigkeit des Problems, die Aussichtslosigkeit der Lösung, das heißt, es nährt die Hoffnung, dass Elses Opfer, ihr motivisch mehrmals vorweggenommener Tod, letztlich doch vermeidbar wird. Gerade diese Doppeltheit, der tragische Ernst und die spielerische Leichtigkeit, ist es, die fähig ist, die der Konstruktion zugrunde liegende Spannung zwischen beiden extremen Polen bis zuletzt zu bewahren.

5. Elses intertextuelles ‚Spiel‘

Abschließend soll noch auf die intertextuellen Aspekte des ‚Spiels‘ eingegangen werden, die im Bisherigen nur kurz berührt wurden. Aus dieser Sicht können nämlich Elses ‚Rollenspiele‘ nicht nur in der immanenten Welt der Geschichte gedeutet werden, sie verweisen gelegentlich sie auf konkrete literarische Werke, Künstler, Musikstücke oder entsprechen dem Stil, dem Schicksal, den Wünschen oder dem Verhalten je eines Opern-, Dramen- oder Romanhelden. Man kann daher Elses Reaktionen, Absichten und Handlungen in manchen Fällen als literarische ‚Rollenübernahme‘ im weiteren Sinne betrachten, die sich nur zum Teil aus ihren eigenen bzw. den in der Geschichte ihr zugeordneten seelischen und moralischen Eigenschaften ergeben. Tatsache ist zugleich, dass sie sich trotz der selbstironischen Kommentare in jedem Fall in die übernommenen Rollen versetzen und mit ihnen voll identifizieren kann. Daraus folgt gleichzeitig, dass die bisher vertretene Auffassung von der Funktion des ‚Spiels‘ nicht verändert werden soll, zumal Elses Leben und Tod von diesem Gesichtspunkt aus nicht ausschließlich in der fiktiven Welt der Geschichte, sondern parallel dazu auch in intertextuellen Wirklichkeiten stattfindet, in denen sich ihre Geschichte virtuell mit anderen (literarischen, musikalischen usw.) Geschichten verknüpft. Es geht aber weniger darum, dass das zwei- oder mehrfache ‚Rollenspiel‘ von Else einander kontrapunktiert, vielmehr handelt es sich, mit bestimmten Modifizierungen, um eine Ergänzung, Spezialisierung und Bereicherung. Um das angesprochene intertextuelle ‚Spiel‘ zu demonstrieren, sollen nun einige solcher Beziehungen angeführt werden. Präsentiert wird dabei, wie sich Elses Denken und Handeln in den konkreten Fällen differenziert und welchem Muster sie folgen.⁴

4 Die ausführliche Erörterung der Frage ist umso weniger nötig, als sich die 1983 erschienene Studie von Aurnhammer, aus welcher die Beispiele stammen, eingehend mit diesen Zusammenhängen auseinandersetzt (s. Aurnhammer, Achim: *Selig, wer in Träumen stirbt. Das literarisierte Leben und Sterben von Fräulein Else*. In: Euphorion 77 (1983), S. 500-510.) Seine Betrachtungsweise lässt sich problemlos mit der hier vertretenen Auffassung vereinbaren, weil die bezügliche Fachliteratur – z.B. Oswald, Victor A. Jr. / Mindess, Veronica Pinter: Schnitzler's *Fräulein Else* and the Psychoanalytic Theory of Neurose, in: *Germanic Review* 26 (1951), S. 279-288; Weiss, Robert O.: The Psychoses on the works of Arthur Schnitzler, in: *The German Quarterly* 41 (1968), S. 377-400 oder Bareikis, Robert: Arthur Schnitzler's *Fräulein Else*: A Freudian Novelle?, in: *Literature and Psychology* 19 (1969), S. 19-32 – auch laut Aurnhammer die Erzählung aus psychologisch-medizinischer Sicht untersucht und dem literarästhetischen Aspekt wenig Aufmerksamkeit widmet (siehe Aurnhammer 1983, S. 500-501.). In seiner Kritik stellt er außerdem fest, dass die Wirklichkeitswahrnehmung und Erlebniswelt von Else in den einzelnen Interpretationen (siehe z. B. Diersch, Manfred: Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien, Berlin: Rütten & Loening 1973; Rey, William H.: Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens, Berlin: Erich Schmidt 1968 und Zenke, Jürgen: Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert, Köln / Wien: Böhlau 1976) auch inhaltlich nicht hinreichend bestimmt und bewertet wird.

Laut Aurnhammer zeigen bereits die ersten Hinweise auf Shakespeares *Coriolan* oder auf den Tenor Ernest van Dyck und die Mezzosopranistin Marie Renard in Massenets Oper *Manon*, dass „Elses Phantasie die Außenwelt zu einer ichbezogenen Traum- und Romanwelt fermentiert“.⁵ In *Manon Lescaut*, der treulosen Geliebten, nimmt Elses „Wunschtraum vom freien Liebesleben“ Gestalt an, aber in ihr findet sie auch „den vorzeitigen Tod vorausgedeutet“.⁶ Im Prozess der „artifiziiellen Selbststilisierung“⁷ zieht Else neben der Literatur auch die Malerei und die Musik heran, wie dies anhand von Schumanns *Karneval* bereits ausführlich dargestellt wurde. Als sie sich am eigenen Spiegelbild ergötzt, erscheint sie für sich wie ein „Renaissancebildnis“.⁸ „Auf Wiedersehen, Else. Du bist schön mit dem Mantel. Florentinerinnen haben sich so malen lassen. In den Galerien hängen ihre Bilder, und es ist eine Ehre für sie.“ (513) Die Szene verweist zugleich auf eine frühere Erinnerung Elses zurück, die, lässt man in diesem Zusammenhang den mit Rubens handelnden Dorsday außer acht, ebenfalls mit der Malerei verbunden ist. Jemand, dessen Namen sie nicht mehr weiß – „Tizian hat er keineswegs geheißt“ (484) –, bat einmal darum, sie malen zu dürfen, wie er das wollte. Die Beziehung zur ‚Nacktheit‘ ist eindeutig, da Else gerade in dem Moment diese für sie einst belanglose Geschichte heraufbeschwört, als sie in ihrem Hotelzimmer zu der letzten „Vorstellung“ aufbricht, um sich vor Dorsday und den Hotelgästen auszuziehen und „nackt“ zu zeigen.

Es empfiehlt sich nun, die Geschehnisse vom Anfang bis zum Ende der „Vorstellung“ aus intertextueller Sicht noch einmal zu untersuchen. Besonders interessant ist dies im Lichte der Annahme, die Elses ‚Wunsch nach Wiedergeburt‘ als poetisierten Todeswunsch interpretiert.⁹ Das Verlassen des Hotelzimmers, das heißt Elses Abschied vom Leben beginnt laut Aurnhammer mit der Parodie von Johannas Abschiedsmonolog aus Schillers *Die Jungfrau von Orleans*: „Leb’ wohl, Veronal, auf Wiedersehen. Leb’ wohl, mein heißgeliebtes Spiegelbild.“¹⁰ (513) Aurnhammer zitiert allerdings nicht den Schlusssatz der Szene: „Wie du im Dunkel leuchtest.“ (513), der, mittelbar auf geistige, himmlisch-engelhafte Wesen von Else vorausdeutend, den parodistischen Charakter in Frage stellt. Der Sterbeprozess von Else nach ihrem ‚Auftritt‘, wie zum Teil schon dargestellt, ist gleichzeitig der Aufstieg in den Himmel – die früheren musikalischen Motive erheben sich im Chor der Engel gleichsam zur sphärischen Musik – und Rückkehr in die

5 Siehe Aurnhammer 1983, S. 501.

6 Ebd., S. 502.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 507.

10 „Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften, / Ihr traulich stillen Täler lebet wohl! [Prolog]. Schiller, Friedrich: Werke (NA), Bd. 9. Weimar: Böhlau Nachfolger 1948, S. 180. Siehe Aurnhammer 1983, S. 508.

„kindliche Traumwelt“.¹¹ Letzteres machen auch die „regressiven Halluzinationen“¹² wahrscheinlich, die sich nach der Einnahme des Veronals verstärken: „Was hast du mir mitgebracht, Papa? Dreißigtausend Puppen. Da brauch ich ein eigenes Haus dazu.“ (526) Die intertextuellen Bezüge von Elses Todesvision zeigen zwei verborgene Zitate.¹³ Der Ausdruck „morgen früh“ (526), der in der gleichen Passage wiederholt vorkommt, reimt sich nach Aurnhammer auf die Schlusszeilen „Morgen früh, wenn Gott will, / Wirst du wieder geweckt“ des Wiegenliedes *Gute Nacht, mein Kind!* aus der romantischen Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn*. Die Reihenfolge und Kombination der Verben „schlafen, träumen, fliegen, wecken“ bildet wiederum die strukturelle Entsprechung eines Schlafliedes von Clemens Brentano.¹⁴ Selbst im Sterben bleibt Else ihrer romantischen Traumwelt verhaftet, sie verleugnet nur das Erwachen, worauf die Zeitangabe „morgen früh“ hindeutet. So wird für Else das in Schlaf wiegende Lied von Brentanos Märchen zu einer Art Sterbelied¹⁵, so wird das bis zum letzten gesteigerte, nicht einmal vor dem Tod zurückschreckende und selbst unbewusst-ungewollt fortgesetzte ‚Spiel‘ zu einem – strukturell wie intertextuell – unumkehrbaren „Trauerspiel“. Im Laufe der Geschichte wird oft der Anschein erweckt, als wäre Elses ‚Spiel‘ nur ein Spiel für sich, als würde sich Else selbst in völlige seelische Spaltung und somit in den Tod treiben. Dies wird auch durch die sich hinter ihrem Äußeren verbergende Frivolität unterstützt, die sich auf Grund von Elses ununterbrochenem inneren Monolog abzeichnet und auf den Leser oft irreführend wirkt. Obwohl dies tatsächlich Teil ihrer Persönlichkeit ist, wird Elses Benehmen von Anfang an auch durch die Absicht und moralische Pflicht der Rettung ihres Vaters motiviert. Jene intertextuellen Rollen, mit denen sie in ihrem Wesen und Verhalten von Zeit zu Zeit verschmilzt, verfeinern und differenzieren

11 Siehe dazu Aurnhammer 1983, S. 508.

12 Ebd.

13 In der Schnitzler-Forschung hat Aurnhammer als erster darauf hingewiesen. Siehe Aurnhammer 1983, S. 509.

14 Die Schlusszeilen des Liedes lauten wie folgt:

„Hörst du, wie die Brunnen rauschen?
Hörst du, wie die Grille zirpt?
Stille, stille, laß uns lauschen,
Selig, wer in Träumen stirbt;
Selig, wen die Wolken wiegen,
Wem der Mond ein Schlaflied singt!
O! wei selig kann der fliegen,
Dem der Traum den Flügel schwingt,
Daß an blauer Himmelsdecke
Sterne er wie Blumen pflückt:
Schlafe, träume, flieg, ich wecke
Bald dich auf und bin beglückt.“

Zitiert nach Aurnhammer aus Clemens Brentano (Werke. Band. 3., München: Hanser 1968, S. 320f.)

15 Siehe Aurnhammer 1983, S. 510.

diesen Doppelaspekt in vieler Hinsicht weiter. Besonders gut zu beobachten ist dies in der bedeutenden Umgestaltung von Elses Zustand zwischen der ersten und zweiten Begegnung mit Dorsday, zwischen den beiden Forderungen von „dreißigtausend“ und „fünfzigtausend“ Gulden. Früher wäre sie eher bereit gewesen gleichsam als Gegenwert für das Darlehen zu dienen, nun lehnt sie das radikal ab. Der tatsächliche und symbolische Grund ihres Todes – und dies ist zugleich der letzte und gemeinsame Sinn des strukturellen und intertextuellen ‚Spiels‘ als narratives Konstruktionsprinzip – besteht darin, dass Else sich in verschiedenen ‚Rollen‘ – auf paradoxe Weise – zwar bis zuletzt als eigenständige Figur und wirklicher Gegenpol zu vergegenwärtigen sucht. Doch vermögen diese Versuche, gerade infolge des ständigen Wandels der verschiedenen ‚Rollenspiele‘ und des sich mit ihnen identifizierenden Ichs nur virtuelle Wirklichkeiten heraufzubeschwören, die in der Konfrontation mit der Wirklichkeit immer wieder und schließlich endgültig unterliegen.¹⁶

16 Ich stimme mit der Auffassung von Aurnhammer (s. Aurnhammer 1983, S. 507.) und ihrer Ergänzung durch Neymeyr überein. Einerseits stellt auch sie fest: „Zwischen gegensätzlichen Wunschvorstellungen schwankend, vermag sie [= Else, Anm. von K.Cs.] trotz ihrer Fähigkeit zu sensibler Beobachtung und kritischer Reflexion die Realität nicht immer angemessen einzuschätzen.“ (Neymeyr 2007, S. 194.) Zum andern weist sie mit Recht darauf hin, dass sich Else „[g]egen das latente Defizienzgefühl“ mit einem „manchmal bis zu narzisstischen Größenphantasien“ reichenden „forcierten Selbstbewusstsein zu wappnen“ versucht. (Ebd.)